



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



**LA CENSURA CINEMATOGRAFICA COMO FACTOR
DETERMINANTE PARA EL CINE HISTÓRICO DURANTE EL
FRANQUISMO: LOS CASOS DE *REINA SANTA* (RAFAEL GIL, 1947) Y
ALBA DE AMÉRICA (JUAN DE ORDUÑA, 1951)**

FERNANDO SANZ FERRERUELA
Universidad de Zaragoza

Resumen

El propósito de este trabajo es múltiple, ya que por un lado vamos a intentar arrojar luz al conocimiento de los procesos de producción y censura de dos películas históricas españolas de entre mediados de los años cuarenta y principios de la década siguiente; pero sobre todo, aspiramos a demostrar cómo la censura cinematográfica determinó el devenir del género histórico español durante el franquismo, demostrando a su vez que la censura fue particularmente celosa con este modelo narrativo fílmico, que fue instrumentalizado desde los organismos de poder con determinadas finalidades ideológicas, sobre todo religiosas y políticas.

Palabras clave: Cine español, franquismo, censura cinematográfica, cine histórico.

Abstract

In this paper we try to know about the processes of production and censorship of two historical Spanish movies of between 1940's and early 1950's; but we especially aspire to demonstrate how the cinematographic censorship determined the development of the historical Spanish films during the Franco's regime, also demonstrating the censorship was particularly hard with this narrative movie model, who was carried out from the organisms of power by religious and political purposes.

Keywords: Spanish cinema, franquism, cinematographim censorship, historical cinema.

Es un hecho muy conocido que la censura cinematográfica española fue extraordinariamente caótica y arbitraria durante toda su existencia, careciendo de normas claras hasta una fecha tan tardía como la de 1963. Y aun a pesar de ellas, operó con total impunidad movida sólo por la subjetividad e intereses particulares de cada censor y condicionada por multitud de factores ideológicos, sociales, políticos, y de cualquier índole, ajenos por completo a la propia Junta de Censura¹⁴⁸⁰, y sometida a todo tipo de injerencias por

¹⁴⁸⁰ Sobre este particular, consultar entre otros: GUBERN, R. y FONT, D.: *Un cine para el cadalso, 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975; ALSINA, H.: *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona, Lumen, 1977; AGUILAR, F.: *La censura cinematográfica en la España de 1937*, en *Historia* 16, 30 (octubre de 1978); GONZÁLEZ BALLESTEROS, T.: *Aspectos jurídicos de la censura*

parte de individuos y de los organismos más variados, ya fueran estos de carácter religioso, político, militar, etc.

Pues bien, todas estas circunstancias, y bastantes más, se concitan en los procesos de censura de las dos películas cuyo estudio abordamos en este trabajo. Se trata de dos películas históricas bastante similares, y que por tanto comparten el enfoque de género cinematográfico, así como multitud de constantes narrativas, estéticas e ideológicas, aunque giran en torno a pasajes que transcurren en momentos históricos sensiblemente diferentes: un argumento de ambiente medieval de finales del siglo XIII y primer tercio del XIV en el caso de *Reina Santa*, y otro que se desarrolla en los albores de la Edad Moderna, a finales del siglo XV y principios del XVI en el de *Alba de América*. Cintas, en definitiva, cuyos procesos de censura no se habían estudiado en conjunto hasta el momento, ni con un análisis global tal y como lo presentamos aquí, basándonos sobre todo en noticias de prensa cinematográfica, sobre todo procedente de la revista *Primer Plano*, y en la documentación exhumada de los procesos de producción y censura de las dos películas, custodiados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (A.G.A.).

REINA SANTA (RAFAEL GIL, 1947)

Por lo que se refiere a la película dirigida por Rafael Gil en 1946, aunque estrenada ya al año siguiente, hay que señalar en primer lugar que se trata de una biografía de la Santa y Reina de Portugal, la infanta Isabel de Aragón (1271-1336), hija del monarca Pedro III, y que casó con el Rey de Portugal Don Dionís, siendo reina de dicho país durante más de cincuenta años, concretamente entre 1282 y 1335.

Se trata por tanto de una hagiografía fílmica (o, si se prefiere, de una vida de santos llevada al cine) un modelo fílmico que se encontraba en pleno apogeo en el cine español de ese preciso periodo. Todo ello en un momento de enorme auge de las temáticas religiosas en

cinematográfica en España, Madrid, Universidad Complutense, 1981; GUBERN, R.: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981; ANÓVER, R.: *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992; GUBERN, R.: *La censura bajo el franquismo*, en POYATO, P. (comp.): *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba, Plurabelle, 2005, pp. 51-64; ESTIVILL, J.: *El espíritu del caos. Irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra*, en *Secuencias*, 6 (1997), pp. 39-50; GIL, A., *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009; LLOPIS, B.: *La censura franquista en el cine de papel*, Madrid, Cacitel, 2009, entre otros muchos estudios.

el seno de la producción española, con modelos como el cine de misioneros o el de reconstrucción histórica, o el cine hagiográfico (como es este caso) a la cabeza¹⁴⁸¹.

Por lo que se refiere al proceso de producción de *Reina Santa*, conviene adelantar que —a diferencia de lo que cabría esperar en una cinta de tan marcado compromiso nacionalcatólico— hubo de afrontar largos y complicados contratiempos que llegaron a hacer peligrar el buen término de la misma.

En cuanto a la película de Rafael Gil, lo cierto es que constituye un caso único dentro de la cinematografía española, cuajado de conflictos, en primer lugar por el incumplimiento del contrato por parte de la actriz Madeleine Carroll que iba a protagonizarla en origen y que determinó el retraso del proyecto e incluso un proceso judicial; en segundo lugar por la dureza con la que el guión fue tratado por la censura, que decretó varias modificaciones; en tercer lugar por el conflicto habido a causa de la clasificación por edades de la misma; y por último, por el insólito hecho de que no fueron seguidas algunas de las indicaciones de la Junta de Orientación, lo que despertó las iras de alguno de sus miembros, especialmente del vocal religioso, sólo apaciguadas debido a la fama del director y del productor de la película.

¹⁴⁸¹ El cine hagiográfico de este periodo, y en concreto *Reina Santa* recibió un exhaustivo tratamiento en nuestra Tesis Doctoral titulada *Catolicismo y cine en España (1936-1957)*, defendida en la Universidad de Zaragoza en abril de 2010. Para más información sobre esta película, ver: HUESO MONTÓN, A. L.: *Catálogo del cine español. Volumen F-4: Películas de ficción. 1941-1950*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1998, pp. 333-334; GONZÁLEZ, L. M.: *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*, col. Almud, nº 9, Cuenca, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha-Universidad de Castilla-La Mancha, 2009 pp. 69-87; CASTRO DE PAZ, J. L. y CERDÁN, J. (coords.): *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe/Filmoteca Española, 2005. Ver asimismo: HUESO MONTÓN, A. L.: *La imagen y la representación del mundo interior: el cine hagiográfico*, en CAMARERO, G. (ed.); *Vidas de cine*, Madrid, T&B Ediciones, 211, pp. 195-207.



Fig. 1: *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947)

Como hemos adelantado, conviene señalar en primer lugar que la película de Rafael Gil debió afrontar las contrariedades derivadas del insólito incumplimiento de su contrato de la actriz norteamericana Madeleine Carroll, que iba a interpretar a Santa Isabel de Portugal. Así, pese a que al parecer, la película iba a ser protagonizada en origen por Amparo Rivelles –algo que no sucedió por los compromisos laborales de ésta con la compañía teatral de su madre, María Fernanda Ladrón de Guevara– el hecho de contar con una estrella internacional de la talla de Madeleine Carroll debe interpretarse como una estrategia del sagaz productor Cesáreo González, de dotar este proyecto fílmico de la categoría de superproducción y de un cierto aura de *glamour*, facilitando asimismo su mayor aceptación por parte del público, tanto dentro como fuera de España. De cualquier forma, para reconstruir los episodios del *affaire* Carroll, resulta de enorme utilidad la abundante información publicada sobre este particular en la revista *Primer Plano*, que llevó a cabo un seguimiento continuo del frustrado proyecto. Así, ya en febrero de 1946, la revista anunciaba en exclusiva y como un acontecimiento inaudito, la próxima llegada a España de la actriz para ponerse a las órdenes de Rafael Gil en *Reina Santa*. En esa misma reseña se aprovechaba la ocasión para reiterar el cariño profesado por la

actriz hacia el pueblo español¹⁴⁸². Cumpliendo las previsiones, a la semana siguiente *Primer Plano* confirmaba la llegada a Barcelona de la actriz norteamericana, y el traslado a la ciudad condal de Rafael Gil y Cesáreo González, para ultimar los preparativos de la producción de la película¹⁴⁸³. Ya a finales de marzo, la revista publicó la nómina de actores masculinos que iba a participar en la película junto con Madeleine Carroll: Julio Peña para el papel de Nuño, Rafael Durán para el del rey Don Alfonso, Fernando Rey para el de Alfonso Sánchez, Antonio Vilar para el de Don Dionís y Juan Espantaleón para fray Pedro, señalándose también como segura la participación de Guillermo Marín y José Nieto¹⁴⁸⁴. Las siguientes noticias de *Primer Plano* tuvieron que ver, no tanto con el proyecto de la película, cuanto con la vida personal de la actriz americana. De forma particular, con su proceso de divorcio, hecho que –sorprendentemente para una revista confesional católica– fue casi justificado y seguido con toda atención, como parte de este proceso interesado de promoción de la actriz por parte de la revista, que llegó incluso a arremeter contra –el hasta entonces– su marido, Sterling Hayden *por razones de crueldad mental*¹⁴⁸⁵. Un hecho muy sintomático que delata, de paso, el proceso de reorientación sensacionalista que estaba experimentando por aquellos años *Primer Plano*. De cualquier forma, los verdaderos problemas de la película comenzaron a mediados de abril de 1946, cuando *Primer Plano* anunciaba el retraso de quince días de la llegada de la actriz a Madrid, previsto para primeros de mayo, restando importancia al que hasta el momento no era sino una leve y habitual demora en el inicio del rodaje de la película¹⁴⁸⁶. Por fin, el 5 de mayo de 1946, la revista oficial del cine español celebraba a toda página la llegada de la *simpática actriz* a Madrid¹⁴⁸⁷, ofreciendo algunos datos, más vinculados con la prensa rosa que con el propio proyecto de *Reina Santa*, entre los que se filtraron algunos detalles curiosos. Así, entre los planes de producción se advertía el inminente comienzo del rodaje, el 12 de mayo, –que habría de prolongarse hasta julio– y

¹⁴⁸² *Primer Plano*, 280 (24-II-1946).

¹⁴⁸³ Así por ejemplo, faltaba por seleccionar al actor masculino que formase pareja artística con Madeleine Carroll, proceso en el que al parecer participó la propia actriz. Llama también la atención el hecho de que, pese a la simpatía demostrada por *Primer plano* hacia la actriz extranjera, la revista se dedicó constantemente –con el acendrado nacionalismo habitual– a recalcar la condición española de la película: *el hecho cierto es que Madeleine Carroll está en España y va a hacer aquí una película dirigida, fotografiada y decorada por españoles. Esto es lo importante*. Ver: *Primer Plano*, 281 (3-III-1946).

¹⁴⁸⁴ *Primer Plano*, 285 (31-III-1946). En la mayoría de estos casos, los actores desempeñaron finalmente los cometidos previstos, a excepción de Rafael Durán, que no participó en el proyecto, siendo sustituido en el papel de Don Alfonso por Fernando Rey, cuyo personaje de Alfonso Sánchez fue finalmente encargado al joven Virgilio Teixeira. Por su parte, Guillermo Marín tampoco llegó a figurar entre los actores del reparto final.

¹⁴⁸⁵ *Primer Plano*, 287 (14-IV-1946).

¹⁴⁸⁶ *Primer Plano*, 288 (21-IV-1946).

¹⁴⁸⁷ Desde su llegada a Barcelona, la actriz había residido en una villa de la Costa Brava, dedicándose *a su deporte favorito, la navegación a vela*. Ver: *Primer Plano*, 287 (14-IV-1946).

sobre todo el mensaje recibido por parte de la actriz del mismísimo Cecil B. de Mille, instándole a que rescindiera su contrato en España y regresase a Estados Unidos para interpretar una película a sus órdenes. Un hecho, en principio anecdótico, pero que resultará trascendental para entender el incumplimiento de contrato de la actriz, circunstancia que no fue tomada en cuenta en las páginas de *Primer Plano*, que destacaban el entusiasmo de Madeleine Carroll por comenzar su trabajo a las órdenes de Rafael Gil¹⁴⁸⁸. Siete días después se anunciaba la llegada de los productores portugueses participantes en el proyecto – Contreiras, Costa y Luna de Oliveira –, la fecha de comienzo del rodaje el 16 de mayo en los estudios Sevilla Films, así como los cambios definitivos en el reparto, señalando las facilidades ofrecidas por Rafael Durán, renunciando a interpretar a Don Dionís, en beneficio del actor portugués Antonio Vilar¹⁴⁸⁹. La promoción del proyecto y de la actriz prosiguió en la siguiente entrega de *Primer Plano*, en la que se daba cuenta de la presentación oficial de Madeleine Carroll a la prensa madrileña llevada a cabo por Cesáreo González en el célebre Museo de Bebidas de Perico Chicote, donde la actriz fue agasajada manifestando, una vez más, su propósito de trabajar en el cine español¹⁴⁹⁰. En el número siguiente, *Primer Plano* dedicaba un artículo, de casi dos páginas, a glosar la figura histórica de Santa Isabel de Portugal, señalando la magnífica adecuación de la película de Rafael Gil a los hechos históricos, así como el grado de implicación que Madeleine Carroll estaba manifestando a la hora de estudiar el guión que iba a iniciar a rodarse súbitamente. Sin embargo, en esa misma entrega, la revista informaba con cierto alarmismo sobre la repentina enfermedad de la actriz –*agotamiento físico*, según el mismo medio–, que le había obligado a guardar cama desde hacía unos días y que había culminado con la repentina marcha de ésta a su finca de Palamós. Pese a todo, *Primer Plano* restaba importancia al hecho, señalando que se habían rodado algunos planos en los que no participaba la actriz, deseando una pronta recuperación de la misma y su incorporación al rodaje¹⁴⁹¹. A partir de aquí, el proyecto de *Reina Santa* con Madeleine Carroll quedó totalmente paralizado, de modo que la revista oficial del cine español, que número tras número había dado minuciosa cuenta de cualquier mínimo detalle sobre la película, guardó silencio durante siete semanas, en el transcurso de las cuales evitó

¹⁴⁸⁸ *Primer Plano*, 290 (5-V-1946).

¹⁴⁸⁹ *Primer Plano*, 291 (12-V-1946). Esta noticia entra en contradicción sin embargo con otra nota de prensa publicada en el mismo número de la revista, en la que se advierte que *el reparto de esta película no se sabe todavía, ya que Madeleine no ha decidido aún quién será el galán que la acompañe*. Un dato este último, difícilmente riguroso, que hubo de deberse a algún error en la redacción de la revista a la hora de actualizar sus informaciones.

¹⁴⁹⁰ *Primer Plano*, 292 (19-V-1946).

¹⁴⁹¹ *Primer Plano*, 293 (26-V-1946).

hacer ni la más mínima referencia a este conflicto. Ya a mediados de julio, la revista entrevistaba a la actriz española Maruchi Fresno, aprovechando la ocasión para anunciar –sin ningún tipo de aparato mediático, a diferencia del caso de Madeleine Carroll– que dicha actriz iba a interpretar finalmente a Isabel de Portugal. Un texto de gran interés en el que se aprovechó para criticar muy sutilmente a Madeleine Carroll, sin llegar a nombrarla, y por extensión a las frívolas actrices americanas, frente a la seriedad y espiritualidad de las españolas, en un claro alegato nacionalista propiciado por el abandono del contrato de Carroll. Así, la revista señalaba: *por Dios, nada de estrella al hablar de Maruchi Fresno que pertenece por vocación a la mejor tensión espiritual del arte (...) ella no es la vamp, sino la chica moderna: universitaria, a la que le gusta el hipismo y la natación, la lectura de los novelistas contemporáneos y los deportes de nieve. Pero si no practica el vampirismo cinematográfico, tampoco mima el papel de ingenua (...) contra la tozuda creencia de los directores que copian sus personajes sobre falsillas extranjeras, Maruchi simboliza el perfil permanente de la actriz española, sensible, nada complicada, inteligente y muy femenina*¹⁴⁹². Obviando todo comentario a la marcha de Madeleine Carroll, poco después se publicaba una nueva entrevista a Maruchi Fresno en la que se ponía de manifiesto el trepidante ritmo de rodaje impuesto por el retraso sufrido por la producción a causa de la actriz americana¹⁴⁹³.

Saliéndose de su tónica habitual de ocultar cualquier información espinosa o contraria a los intereses del cine español que pudiera ensombrecer ese aura de eterna normalidad que quería imponerse artificialmente, *Primer Plano* publicó, en octubre de 1946, el titular *Madeleine Carroll ya no tiene fincas en España*, poniendo en conocimiento público el embargo judicial de su finca de Palamós para cubrir las setecientas mil pesetas que la actriz había recibido por adelanto de su trabajo en *Reina Santa* –y que no había devuelto–, del total de tres millones, en concepto de perjuicios, que reclamaba Cesáreo González a la actriz, que *obró bajo impulsos nerviosos e injustificados*¹⁴⁹⁴. Con ello se dio por cerrado definitivamente, en las páginas de *Primer Plano*, este complicado e inaudito conflicto que había afectado a una de las apuestas más ambiciosas de la cinematografía española de posguerra.

¹⁴⁹² *Primer Plano*, 300 (14-VI-1946).

¹⁴⁹³ *Primer Plano*, 304 (11-VIII-1946).

¹⁴⁹⁴ *Primer Plano*, 313 (13-X-1946).



Fig. 2: *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947). Maruchi Fresno en el papel de Santa Isabel de Portugal

Curiosamente dentro del expediente de censura y rodaje de la película, apenas figura información acerca de este proceso que hemos reconstruido en parte gracias a las páginas de *Primer Plano*, a excepción del auto judicial que definitivamente cerró –dos años después– el *affaire* Carroll. En él se resumían los diversos pasos seguidos, como el auto presentado por Cesáreo González contra Madeleine Carroll *sobre resoluciones de contrato e indemnización de daños y perjuicios por la no intervención de ella*, en el que el productor solicitaba una indemnización de 1.773.000 pesetas. El propio juzgado solicitó del Director General de Cinematografía que emitiera un dictamen favorable o no, el 8 de marzo de 1948, sobre este caso. Un mes después, concretamente el 12 de abril de 1948, la Dirección General lamentaba la frustración de este proyecto ya que *habría sido un gran beneficio para el cine español que hubiese participado una estrella internacional en esa producción, y que además le habría abierto el mercado internacional por ser una estrella muy cotizada y admirada en todo el mundo*. Asimismo admitía que ese hecho había supuesto un gran perjuicio para la película,

por el abandono que hizo de su contrato cuando ésta hubo de ser sustituida, ratificando la petición de una indemnización al productor, de al menos 1.500.000 pesetas. Finalmente el tribunal dio la razón a Cesáreo González y la actriz se vio obligada a pagar –además del referido embargo– la cantidad final de 650.000 pesetas, que se habían adelantado a la actriz para satisfacer sus gastos propios y los de *su personal de servicio*¹⁴⁹⁵. Una cantidad sin embargo muy inferior a la solicitada por el sagaz Cesáreo González para el cual, el abandono de Madeleine Carroll constituyó, a la larga, una mayor publicidad, un mayor respaldo oficial y un beneficio económico inesperado, que se unió al tremendo éxito de crítica y público de la misma.

Los siguientes contratiempos sufridos por la película en sus fases de producción y estreno se debieron a los numerosos roces habidos con la propia Junta de Orientación Cinematográfica. Así, tras la pertinente presentación del guión, el rodaje fue autorizado el 16 febrero de 1946 a falta –al igual que había sucedido en otros casos dudosos como el del primer proyecto de *La fe*, también de Rafael Gil en agosto de 1945– de presentar los guiones definitivos. La Junta aprobó el guión y glosó el proyecto, en palabras del censor Francisco Ortiz Muñoz, como *la exaltación de la sublime virtud y santidad de la reina (...) proporciona suficiente base para el logro de una película de gran altura y calidad*. Sin embargo, la misma Junta señaló una serie de advertencias referidas al aspecto moral del mismo, enunciadas en un tono inusualmente amenazador:

1ª: en la página 34, plano 130 hay una alusión verbal a la divinidad que resulta inadecuada supuesta la intención del pasaje. Por eso se suprime.

2ª: en la página 36, plano 130 sucede lo mismo

3ª: la escena de la seducción de Blanca por el rey debe simplificarse y no apurarlo hasta el extremo en que aparece en el guión, la sugerencia debe lograrse menos crudamente. Desde luego se suprime el beso con que termina la escena.

4ª: falta la letra de la canción del bufón que por las circunstancias es de suponer que sea bastante atrevida

5ª: en la página 57, plano 189 se cambia una palabra.

6ª: la escena en el pabellón de caza entre el rey y Blanca es excesivamente sugerente e incitante. No es fundamental para el argumento y queda suprimida

¹⁴⁹⁵ A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04682 y Sign. 36/03283.

7ª: hay un pasaje el plano 267, página 80 que debe realizarse con cuidado y suprimir las frases que se indican

8ª: la escena de la orgía en el castillo de Oporto comienza en la página 144 es peligrosa por su crudeza y procacidad, debe realizarse con mucho cuidado para evitar probables cortes.

Una serie de advertencias que –aunque en ausencia del guión censurado, no podemos corroborar con total seguridad si fueron acatadas– demuestran muy claramente las dos principales obsesiones de la censura cinematográfica. En primer lugar la búsqueda de la honorabilidad absoluta de cualquier tema o personaje vinculado a la religión católica; y en segundo lugar la obsesión con los motivos sexuales –por puntuales que fueran–, particularmente en lo referente al sexo femenino.



Fig. 3: *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947). Don Dionís y Blanca

Tras ello, el rodaje de la película transcurrió en Madrid entre el mes de mayo y el de agosto, filmándose los exteriores en Lisboa en septiembre y en Sevilla en la segunda quincena de octubre¹⁴⁹⁶, mientras los doblajes se realizaron entre noviembre y diciembre, el registro de música en enero de 1947 y las mezclas en la segunda quincena de enero, cuando la película quedó definitivamente terminada, con un presupuesto final de 5.202.117 pesetas¹⁴⁹⁷. Por último *Reina Santa* recibió la categoría de Interés Nacional el día 20 de marzo de 1947, y fue aprobada sin cortes y tolerada para menores. Sin embargo un nuevo contratiempo enturbió el estreno de la cinta, que tuvo lugar el 31 de marzo de 1947. Tan sólo un mes después y tras los primeros y rotundos éxitos de crítica y público, el 30 de abril de 1947, el Delegado Provincial de la Subsecretaría de Educación Popular de Cádiz remitió un inesperado informe al Director General de Cinematografía, solicitando que se revisase la calificación por edades de la película, y que ésta fuera considerada sólo como tolerada para mayores de dieciséis años, *puesto que hay escenas como amores ilícitos del rey con una campesina, el encuentro con ella y escenas en pabellón de caza que no conviene a menores*. Curiosamente, el Director General asumió dicha propuesta y decretó, el 7 de mayo, que *Reina Santa* se clasificara para mayores de dieciséis años, remitiendo un informe a todos los Delegados Provinciales de Educación Popular en el que se comunicaba su decisión.

La respuesta por parte de la productora de la película no se hizo esperar, ya que ese mismo día, Cesáreo González envió una nota al Presidente de la Junta de Orientación Cinematográfica, solicitando una aclaración por ese cambio en la clasificación y demandando que se restituyera inmediatamente el juicio originario de la misma. Al día siguiente Cesáreo González mandó otra carta, en este caso al Director General de Cinematografía, solicitando la revocación de su orden, y argumentando que el hecho de no haber sido avisados previamente de la toma de esa decisión, había motivado la firma de varios contratos de exhibición que, de mantenerse el cambio de clasificación, deberían ser reformulados, lo que le ocasionaría una pérdida cercana a los dos millones de pesetas. Asimismo, justificaba su petición haciendo ver al Director General que *Reina Santa* había cosechado el mayor éxito del cine español hasta ese momento, que todas las autoridades civiles, religiosas, y hasta el propio Jefe del Estado, habían felicitado al productor y al director por esa obra, cuyas cualidades venían avaladas por

¹⁴⁹⁶ Al margen del expediente de rodaje, también *Primer Plano* informó de la sucesión de algunos de estos acontecimientos. Ver: *Primer Plano*, 305 (18-VIII-1946); 308 (8-IX-1946) y 322 (15-XII-1946).

¹⁴⁹⁷ De ese presupuesto total, Rafael Gil se embolsó 175.000 pesetas, mientras Maruchi Fresno recibió 50.000.

la concesión de la categoría de Interés Nacional, razones por las que se consideraba que la denuncia del Delegado Provincial de Cádiz era completamente injustificada.

El expediente de rodaje y censura de la película delata finalmente que este conflicto fue puesto en conocimiento por parte de Santos Alcocer –que era Secretario de la Junta de Orientación– de Gabriel García Espina, Director General de Cinematografía y Presidente de la Junta, a través de un telegrama, ya que éste se encontraba de viaje en Nueva York. En su inmediata contestación, el 14 de mayo, García Espina mostraba su sorpresa ante tal hecho preguntándose: *¿qué pasa en Cádiz para llegar a tales extremos?*, a lo que Alcocer respondía, dando a entender que la verdadera causa de la degradación de la categoría de la cinta no se había encontrado tanto en la opinión del delegado gaditano, como daba la impresión, sino más bien en una represalia auspiciada de forma unilateral por el vocal religioso, fray Mauricio de Begoña, a causa del incumplimiento por parte de la productora de algunos de los puntos decretados en la revisión del guión, a los que haremos alusión más adelante. Finalmente, García Espina hizo valer su autoridad y, aunque desacreditando al censor religioso, devolvió a *Reina Santa* su categoría de apta para todos los públicos.

Pero la película de Rafael Gil todavía tuvo que capear otro conflicto con los organismos estatales de censura, motivado en este caso, como hemos adelantado, por el incomprensible incumplimiento por parte de Rafael Gil de algunas de las prescripciones que la censura había decretado en la fase de guión, y que debían haber pasado desapercibidas a los ojos de los censores en la mucho más rutinaria fase de revisión del montaje final. Pese a que el expediente de censura no concreta cuáles fueron las escenas rodadas a espaldas de los dictámenes de la Junta de Orientación, si analizamos algunas de las advertencias interpuestas al guión, y las comparamos con el montaje definitivo de la película, se advierte en seguida que éstas se refieren a los amores del rey con Blanca en el pabellón de caza y a la inclusión del beso entre ambos que había sido prohibido por la Junta. Este hecho fue denunciado precisamente por el vocal religioso y vicepresidente de la misma, el referido fray Mauricio de Begoña, que se había apercibido del incumplimiento de sus dictados en el transcurso de una proyección de la película ante el Obispo de Managua. Hecho que despertó las iras del religioso, determinando como hemos visto que éste retirase a la película la clasificación de tolerada para todos los públicos. Además, en el referido telegrama de Santos Alcocer a García Espina, se precisaba que, no contento con eso, fray Mauricio había contemplado la posibilidad de poner una sanción a la productora por ese motivo, medida que no se había tomado por el simple hecho de que el Director General se encontraba fuera de Madrid.

Estos conflictos, se solucionaron sin embargo sin mayores consecuencias gracias a la intervención del presidente de la Junta de Orientación Cinematográfica y Director General de Cinematografía, Gabriel García Espina quien –en un decidido apoyo a la producción más “oficial” del cine español– revocó esa *estúpida decisión*, dando la razón a Suevia Films, devolviendo a *Reina Santa* su calificación y zanjando estos rocambolescos episodios.

En otro orden de cosas, la repercusión de la película por parte del público –sector al que no trascendieron todos estos conflictos– puede considerarse como sin precedentes. Así, tal y como demuestran los informes que, a petición del Director General de Cinematografía, remitían rutinariamente las delegaciones provinciales de Educación Popular, la película fue muy bien acogida, y elogiada en casi toda España¹⁴⁹⁸.

Más allá de lo azaroso y rocambolesco –e incluso anecdótico– que pueda resultar el largo y complejo proceso de producción de este filme, el de *Reina Santa* es un caso extraordinariamente llamativo para reflexionar en torno al posicionamiento de la censura cinematográfica española en torno al cine histórico. Así, cabe señalar que este proceso es una clara muestra de la extralimitación en sus funciones de un miembro de la Junta de Censura, en este caso, del vocal religioso, quien a título absolutamente particular, tomó el conflicto generado por la película como un asunto personal, desencadenando una verdadera batalla contra la misma. Y lo más importante: demostrando con ello que a fray Mauricio no le preocupaba que la película ofreciera una visión histórica de los personajes lo más objetiva, ecuánime y ajustada a la realidad posible, sin interesarle la realidad –ni aun la verosimilitud– histórica, sino única y exclusivamente que la plasmación de esos acontecimientos del pasado estuvieran acordes con la moral nacionalcatólica (que no existía en el siglo XIII) de los años cuarenta del siglo XX. De modo tal que a fray Mauricio no le preocupaban tanto los sufrimientos que el perverso Rey Don Dionís infringió con sus escarceos amorosos a la virtuosa Santa Isabel, sino, muy por encima de ello, se afanó para evitar que los espectadores cinematográficos españoles de 1947 no pudieran sentirse escandalizados viendo unos amores ilícitos extramatrimoniales que incluso pudieran resultar apetecibles, por imitación, ya que quien los había perpetrado gozaba, nada más y nada menos, que de la dignidad de Monarca. Por lo que, en definitiva, podemos concluir que Fray Mauricio se esforzó por hacer comulgar el relato histórico de la virtuosa Santa Isabel, con la piedra de molino de la moral nacionalcatólica imperante.

¹⁴⁹⁸ A.G.A. (03) 121, Sign. 36/03283 y Sign. 36/04682.

***ALBA DE AMÉRICA* (JUAN DE ORDUÑA, 1951)**

Por su parte, *Alba de América*, dirigida por Juan de Orduña en 1951, supone una verdadera revisión castellanista del pasado español, que en este caso toma como excusa la figura de Cristóbal Colón y las circunstancias que llevaron a la materialización de su proyecto de descubrimiento de América, en el que jugó un papel determinante la monarquía católica española, en las personas de Doña Isabel y Don Fernando. Una película que supuso el último exponente del ciclo de reconstrucción histórica puesto en marcha por la todopoderosa productora CIFESA, capitaneado por Juan de Orduña y que tras el enorme éxito de *Locura de amor* (1948), transitó por cintas clave como *Pequeñeces* (1949), *La leona de Castilla* (1949), *Agustina de Aragón* (1950) y finalmente *Alba de América*, cintas todas ellas cuyos responsables se ganaron a pulso la denominación de las mismas como cine de “cartón-piedra”.



Fig. 4: *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)

Por lo que se refiere a *Alba de América* hay que señalar que sus conflictos “administrativos”, o si se prefiere “institucionales”, no se derivaron como en el caso de *Reina Santa* de la prohibición del guión, y ni siquiera de la censura directa de alguna parte de la película, sino, casi exclusivamente (algo que ya pasara como hemos visto también en *Reina Santa*) de un conflicto de competencias entre los productores de la película y la administración a causa de la calificación de la misma a efectos económicos¹⁴⁹⁹.

La cinta de Orduña se produjo como una operación cuidadosamente calculada mediante la que contrarrestar la visión ofrecida de este mismo tema por la cinta inglesa, *Christopher Columbus*, realizada por David Mc Donald en 1948¹⁵⁰⁰, en la que el papel jugado por España en el descubrimiento no era excesivamente favorable. Sobre esa cinta, el propio Orduña declaró que *el Rey Católico era un muñeco al que Colón abofeteaba, se ponía en ridículo a la reina, que denigraba a España y a la gesta (...) de los Reyes Católicos*¹⁵⁰¹. Es por ello que el almirante Carrero Blanco —y seguramente el mismo Franco—¹⁵⁰² vieron con muy buenos ojos este intento de ofrecer una imagen más digna del navegante, que garantizara la legitimidad española, tanto del personaje, como de su proyecto descubridor, otorgando a la cinta de Orduña un apoyo “oficial”, tan sólo comparable al ya lejano caso de *Raza*.

En realidad, el origen de *Alba de América* se encuentra en el concurso de proyectos cinematográficos, auspiciado en abril de 1950 por el Instituto de Cultura Hispánica, destinado al rodaje de una película sobre el descubrimiento de América. Curiosamente el proyecto fue ganado por la productora CIFESA, que contrató a Antonio Vilar para encarnar el personaje protagonista, y no dudó en ofrecer a Orduña la realización de este nuevo proyecto de

¹⁴⁹⁹ Muchas veces caemos en la tentación de pensar que los problemas del cine español en los años cuarenta y cincuenta devienen exclusivamente del efecto nefasto de la censura, de sus prohibiciones y cortes, cuando la realidad nos demuestra que, no sin ser este punto importante, fueron tanto o más frecuentes y problemáticos, los desencuentros entre productores y organismos de gestión del cine al hilo de los intereses de las clasificaciones de las películas a efectos económicos, ya que si lo primero podía suponer un contratiempo muy importante para el desarrollo del proceso de producción de la película, o un entorpecimiento del mismo, lo segundo determinaba radicalmente, una vez ya rodada la película y por tanto, habiéndose afrontado el desembolso económico, el alcance del rendimiento económico de la película, sumándole o restándole posibilidades de mercado, tanto interior como exterior, y sobre todo, el montante de la contraprestación en materia de licencias de importación y doblaje de películas extranjeras de la misma.

¹⁵⁰⁰ Una película de la que sin embargo, la revista *Primer Plano* había dado cuenta ampliamente en el momento de su realización, lamentando que Inglaterra se hubiese adelantado a España a la hora de llevar a la pantalla de figura del gran navegante. Ver: *Primer Plano*, 399 (6-VI-1948) y 407 (1-VIII-1948).

¹⁵⁰¹ CASTRO, A.: *Cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, p. 296.

¹⁵⁰² FANÉS, F.: *Cifesa. La antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, pp. 175-176.

reconstrucción histórica¹⁵⁰³. Y al mismo tiempo que “rehabilitaba” la figura de Colón y su descubrimiento, Orduña aprovechó la ocasión para ofrecer su particular mirada sobre los Reyes Católicos, quienes –curiosamente y pese al potencial nacionalcatólico inherente a sus figuras– jamás llegaron a suscitar el interés prioritario de ninguna de las películas de este ciclo de recuperación histórica. Pese a ese ejercicio, Don Fernando y Doña Isabel jugaron un papel tan sólo complementario en la acción de *Alba de América*, mientras que su imagen tampoco estuvo exenta de ciertas deformaciones más o menos conscientes de acuerdo a los tópicos históricos más manidos en la posguerra sobre la figura de dichos monarcas¹⁵⁰⁴.

El proceso de gestación de *Alba de América* estuvo envuelto por una gran polémica, debido a la negativa provisional de la concesión de la categoría de Interés Nacional, y a los irregulares mecanismos por medio de los cuales la obtuvo finalmente. Un conflicto que determinó, entre otras cosas, la dimisión del Director General de Cinematografía, José María García Escudero. Asimismo, una vez solventada esta crisis, *Alba de América* debió capear otro conflicto posterior a causa de las quejas elevadas por diversas instituciones respecto a la imagen tan desviada que la misma ofrecía del monarca Fernando el Católico.

De ese modo, la película recibió su permiso de rodaje el 14 de abril de 1951, quedando aprobado el presupuesto más alto presentado hasta entonces en el cine español, que ascendió a 10.101.682'78 pesetas¹⁵⁰⁵. En la propia revisión del guión, los informes de censura denotaban en general una cierta decepción ante las altas expectativas puestas en dicho proyecto. Así por ejemplo, García Escudero reconocía que *Alba de América* salía al paso de la película inglesa sobre Cristóbal Colón, menospreciándola con frases como: *realización decorosa pero fría y sin emoción (...) malísimo guión, puro teatro (...) valor muy inferior a lo que debía esperarse, falta el mínimo relieve visible a los Reyes Católicos*. Por su parte, el censor religioso afirmaba que la película *se propone demostrar que el descubrimiento de América fue empresa española. Desde este punto de vista importa poco que Colón fuese o no español. Técnicamente no niego que sea una buena película; políticamente no creo que nos*

¹⁵⁰³ *Ibidem*, pág. 176. Sobre *Alba de América*, ver también: ESPAÑA, R. de: *El franquismo combate la leyenda negra: Alba de América (1951)*, en ROMERO, D. (ed.): *La historia a través del cine. Memoria e Historia de la España de la posguerra*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2002, págs. 65-89.

¹⁵⁰⁴ Luis Mariano González define esta película por su *retórica imperialista*, destacando la imagen de la reina Isabel que ofrece, de acuerdo a los roles de género femeninos del franquismo. Asimismo insiste en el componente nacionalista que *Alba de América* otorga al descubrimiento colombino, resaltando por último la presencia de lo religioso en el *film*, hasta el punto de calificarlo como una *epopeya religiosa*. Ver: GONZÁLEZ, L. M.: *Op. cit.*, pp. 113-134.

¹⁵⁰⁵ De esta suma astronómica hay que señalar que Antonio Vilar cobró 605.000 pesetas por interpretar al marino genovés, mientras que Orduña percibió la considerable cifra de 750.000 y Amparo Rivelles cobró 450.000 por su papel –totalmente secundario– de la reina católica.

proporcione una victoria. Consideraciones que resultan muy interesantes, ya que demuestran la enorme dependencia de los juicios censores respecto de las premisas ideológicas nacionalistas del régimen franquista.

Por encima de estos informes tan poco favorables, el rodaje fue autorizado y la producción de la película se llevó a cabo entre el 21 de mayo y el 20 de octubre de 1951. Como ya tuvimos ocasión de comentar, el 18 de diciembre de 1951 la película fue clasificada como tolerada para menores y de 1ª categoría, pero le fue denegada la concesión del Interés Nacional. Pese a ello, el productor Vicente Casanova solicitó que fuese revisada la calificación y la película pasó de nuevo por la Junta, dándose la circunstancia de que algunos miembros de la misma –entre ellos, el propio García Escudero– votaron en contra, a pesar de las coacciones a las que debieron estar sujetos a causa de los intereses económicos de la todopoderosa CIFESA, y que se demuestran por el hecho de que García Escudero anotara en su informe: *se pide Interés Nacional*. La negativa a esta concesión y las presiones a las que debió estar sometido por ello determinaron, entre otros motivos –como por ejemplo la prohibición por parte de la Orden Carmelita y del Obispo de Madrid del guión de Carlos Blanco para la biografía fílmica sobre Santa Teresa de Jesús, que tuvo lugar de forma prácticamente coetánea a este otro conflicto– que García Escudero presentase su dimisión como Director General de Cinematografía. Una vez fuera de juego el principal opositor con el que había contado *Alba de América*, el camino se allanó para que la película recibiera el Interés Nacional. De ello se encargó el recién nombrado Director General de Cinematografía, Joaquín Argamasilla, quien empleó todos los medios –legítimos o no– a su alcance para lograr el propósito buscado. En un ejercicio de chantaje sibilino a los miembros de la propia Junta de Censura, el Director General escribió, el 26 de enero de 1952, al Secretario General de Cinematografía y teatro pidiéndole que forzase a los miembros de la junta para que concedieran el Interés Nacional a *Alba de América*: *ya sé que tú eres partidario de esa declaración y que en el fondo crees que inclinando en ese sentido a los miembros de la Junta me evitas posible fuente de dificultades, pero mi deseo es que no les hagas absolutamente ninguna observación en ningún sentido, con el fin de que emitan sus dictámenes con absoluta libertad*, materializando con ello uno de los más flagrantes ejercicios de prevaricación de los que tenemos noticia, llevados a cabo desde las instituciones cinematográficas españolas de todo el franquismo. Tras ello, Argamasilla todavía solicitó al propio Ministro de Información y Turismo que se concediera el Interés Nacional el 10 de marzo de 1952, algo que finalmente, tras los maquiavélicos manejos del Director General, tuvo lugar tan sólo tres días después.



Fig. 5: *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Los Reyes Católicos

Una vez superado este conflicto, concretamente el 30 de enero de 1952, Fernando Solano, Presidente de la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza mandó una carta al Director General de Cinematografía reivindicando el verdadero alcance histórico de la figura de Fernando el Católico y su decisiva intervención en el descubrimiento —muy superior a la de la reina—, denunciando la visión histórica desviada de la película y pidiendo que no fuese exportada al extranjero: *ni el guionista, ni el director de película de tal responsabilidad estudiaron en historiadores solventes la gesta magnífica del descubrimiento. Todos los viejos y desacreditados tópicos de novelistas historiadores se amontonan en la película sin respeto a la figura del Monarca (...) nos ofende en nuestros más caros sentimientos patrióticos.* En ese mismo sentido, el diario madrileño *Pueblo* publicaba, el 8 de enero de 1952, un titular que rezaba: *enérgica protesta aragonesa por el guión de Alba de América*, insistiendo a continuación en que *fue el Reino de Aragón el que adelanto el dinero para la expedición colombina.* Dicho periódico incluía también una entrevista a Gascón de Gotor, quien afirmaba: *el cine histórico debe hacerse con un poco más de seriedad (...) los*

aragoneses estamos indignados, aportando todo lujo de detalles y referencias documentales concretas.

Estos inesperados tropiezos y la falta de un decidido apoyo oficial, se repitieron en el encuentro de la película con el público. Así lo demuestran la mayoría de los informes de las delegaciones provinciales del recién creado Ministerio de Información y Turismo, en las que se advierte que la película no cubrió en muchos casos a las expectativas del público, señalando la mala acogida de la misma en muchas capitales de provincia, y dedicándosele frases tan poco elogiosas como *ha decepcionado a todos (...) pudo sacarse más provecho*¹⁵⁰⁶.

Y, de nuevo más allá de lo anecdótico, esta película es de nuevo un ejemplo impagable de que a las autoridades censoras españolas no les interesaba lo más mínimo las figuras, ni de Colón, ni de los Reyes Católicos, ya que, los que se supone que debían ser los responsables de la gestión y tutela del cine español dedicaban demasiado empeño a disputarse la manera de favorecer o perjudicar, por medio de la calificación económica de las películas, a determinados productores, directores o películas, sin preocuparles en absoluto, ni la historia, ni el cine, ni prácticamente nada.

En conclusión, hemos podido asistir el proceso de producción y censura de dos películas a las que unen muchas cosas. En primer lugar se trata de películas comerciales que buscaban temas alineados con la ideología oficial, en busca de un mayor aprovechamiento comercial, para lograr, tanto el favor de los organismos oficiales como el rendimiento en taquilla.

Por otro lado, se trata de dos películas históricas. A primera vista podemos caer en la tentación de pensar que por el hecho de tratarse de cine histórico, además con una ideología propagandística muy acorde con el régimen en teoría –ni remotamente puede afirmarse que en ellas exista ni el más mínimo componente de crítica social o política– estas películas no debieran haber tenido ningún conflicto de censura, lo cual no fue así.

Además estos procesos de producción y censura delatan las guerras intestinas entre las diversas facciones del Estado franquista (Iglesia, Falange, etc.) por detentar el poder, la cohesión social de la cultura y el cine, y en definitiva por hacer prevalecer su razón e imponer sus criterios ideológicos, aplicándolos al fenómeno histórico, para instrumentalizarlo a su servicio. Y curiosamente lo hicieron –en el caso que nos ocupa– con dos películas históricas, a las que podríamos añadir muchos otros ejemplos, tal vez no tan llamativos, pero similares, porque todas las facciones ideológicas eran conscientes del valor de la historia, de la

¹⁵⁰⁶ A.G.A. (03) 121, Sign. 36/03416 y Sign. 36/04724.

importancia del pasado para legitimar la realidad de un momento y de un país, como la España de los años cuarenta y cincuenta, para lo cual, le cine se alzó como un instrumento de primera importancia.